Observações sobre desenho

Richard Serra

Aos vinte anos de idade, viajei à Cidade do México via Guadalajara para ver os murais de Diego Rivera, Orozco e Siqueiros. Tendo estudado principalmente os murais de Orozco no Hospicio Cabanas, Guadalajara, e no pátio do Colegio Grande, Cidade do México, convenci-me de que os muralistas mexicanos, ao abordar o problema da estrutura e espaço arquitetônicos, estavam mais avançados que seus contemporâneos pintores norte-americanos. A questão era o contexto, não o chassi.

Comecei os desenhos sobre tela negra depois de completar *Strike* (1969-1971) e *Circuit* (1972). No caso de *Strike*, coloquei uma chapa de aço de 2,5 x 7,5m num canto da sala, de modo que a chapa se apoiasse no chão e nas paredes do canto, dividindo o ambiente em dois espaços iguais justapostos. Ao se contornar a obra, percebe-se esta como plano, linha e plano. Em *Circuit*, pus quatro chapas nos quatro cantos de uma sala quadrada. As beiras das chapas, atuando como linhas, e os quadrantes espaciais resultantes da colocação das chapas convergem para um núcleo central. O quadrado aberto do núcleo central torna-se a interseção perceptiva de linhas, planos e volumes, criando ao mesmo tempo um efeito centrífugo e um centrípeto. Depois de *Strike* e *Circuit*, passei a me interessar em estruturar esculturalmente um dado contexto e dessa forma redefini-lo.

Esta preocupação com lugar e contexto tinha sua contraparte no meu trabalho como desenhista, à medida que meus desenhos começaram a assumir um lugar dentro do espaço da parede. Eu não queria aceitar o espaço arquitetônico como um continente limitador, queria que ele fosse entendido como um lugar para estabelecer e estruturar espaços disjuntivos e contraditórios. Graças a seu peso, sua forma, sua localização, sua planaridade e o delineamento ao redor de suas bordas, a tela negra me permitia definir espaços dentro de um dado contexto arquitetônico.

O peso de um desenho é uma função não apenas do número de camadas de tinta mas também, e principalmente, da forma especifica do desenho. Está claro — desde o Cristo de Mantegna até as maçãs de Cézanne — que as formas podem denotar peso, massa e volume. O quadrado tem mais peso — em termos gravitacionais — que o retângulo; o trapézio, mais que o losango. O triângulo é uma forma leve, muito rápida.

A única maneira de conter um peso dentro dos confins de um dado espaço é definir a forma do desenho em relação direta com o chão, a parede, o canto ou o teto do espaço. Quando se faz isso, um espaço ou lugar

47
Egyptian Horsemix I: Squared to the Floor, 1979
Tinta em bastão s/ linho belga/
Paintstick on Belgian linen
330 x 396cm
Jean Bernier Gallery, Atenas

in: Catálogo da exposição *Richard Serra* (27 de novembro de 1997 a 15 de março de 1998 no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro).

pode ser localizado dentro de um continente arquitetônico cujo caráter difere da intenção arquitetônica. As instalações de tela negra funcionam quando realizam o deslocamento da arquitetura sobre a superfície plana. Todas as estratégias ilusionistas devem ser evitadas. As formas negras, funcionando como pesos em relação a um dado volume arquitetônico, criam espaços e lugares dentro desse volume, e criam também uma experiência disjuntiva da arquitetura.

Por exemplo: duas formas negras instaladas em paredes opostas escorçam a largura da sala. O recinto fica mais estreito; a compressão do espaço é registrada de moto tátil. Decisões muito específicas têm que ser tomadas para determinar o tamanho e a direcionalidade, a horizontalidade ou verticalidade de um desenho em um dado espaço. Qual a extensão de superfície necessária para conter as formas enquanto pesos em relação ao tamanho de um dado espaço? Que cortes têm que ser feitos a fim de desestabilizar a experiência do espaço? O processo decisório é semelhante à conceituação de uma escultura destinada a um lugar específico, na medida em que a localização vai determinar o modo como eu penso a respeito do que eu vou fazer. Normalmente uso o estúdio só para preparar a tela com cola e gesso. Corto e recubro a tela com tinta em bastão já no lugar da instalação. Teoricamente, não é necessário que eu me encarregue pessoalmente de preparar a superfície de meus desenhos. Mas no processo de cobrir uma tela com tinta, a partir do centro e indo em direção às bordas, muitas vezes encontro a solução necessária em termos de peso e forma do desenho em relação ao campo total da parede e o volume total do espaço.

As decisões quanto ao corte devem ser baseadas na experiência concreta do lugar de instalação. Cortar é desenhar uma linha, separar, fazer uma distinção, definir a relação específica entre as linhas do desenho e as linhas da arquitetura. Enquanto linha, o corte define e redefine a estrutura. Quem trabalha num determinado espaço por vários dias seguidos conscientiza-se do modo como as pessoas atravessam aquele espaço, como a luz aparece nele, como as entradas e saídas do espaço estão sendo usadas, se se trata de um espaço de passagem ou de reunião. Conforme as diferentes funções do espaço, há que encontrar soluções diferentes para o desenho. É muito difícil, se não impossível, tomar essas decisões sem ter uma experiência de primeira mão do espaço em questão. Eu jamais mandaria alguns assistentes ir até lá para trabalhar a partir de um esboço. Não me interesso por arte "aplicada". Trabalhar a partir de premissas ou esquemas *a priori* invariavelmente leva à ornamentação e à decoração. É por isso que a maior parte dos desenhos para parede parecem papel de parede. Tais desenhos têm sempre uma função decorativa e não estrutural.

A utilização do negro é o modo mais enfático de marcar um campo branco, quer se use grafite, carvão ou tinta em bastão. É também a maneira mais enfática de marcar sem criar significados associativos. Pode-se cobrir uma superfície de preto sem o risco de cair em alguma leitura equivocada, metafórica ou de outra natureza qualquer. Uma tela coberta de preto permanece uma extensão do desenho na medida em que é uma extensão do ato de marcar. O uso de qualquer outra cor seria uma extensão do ato de colorir, com suas inevitáveis alusões à natureza. Desde Gutenberg que o preto é sinônimo de procedimento gráfico. O que me interessa é a mecanização do procedimento gráfico, e não o gesto pictórico alusivo.

O preto é uma propriedade e não uma qualidade. Em termos de peso, o preto é mais pesado, cria um volume maior, contém-se num campo mais comprimido. Pode ser comparado à fundição. Por ser o material cromático mais denso, o preto absorve e dissipa luz em grau máximo, e deste modo altera tanto a luz artificial quanto a natural numa sala. Uma forma negra pode manter seu espaço e seu lugar em relação a um volume maior e alterar a massa desse volume de imediato.

A tela é a minha solução mais prática para estender o desenho diretamente para a parede. O papel é limitado pelo tamanho e pela resistência. É frágil demais para suportar várias camadas de tinta e aderir à parede perfeitamente lisa. Já a tela vem em rolos grandes que posso recortar de modo a adaptá-la ao lugar. Depois de ser tratada com cola de pele de coelho e gesso, a tela permanece fina, mas se torna firme e pode facilmente ser trabalhada na parede. No papel, a tinta em bastão fica *sobre* a superfície, enquanto na tela a tinta *se funde com* a superfície. O papel é sempre entendido como o veiculo a que a tinta foi aplicada. Eu queria que tinta e superfície de suporte fossem lidas como uma coisa só. Qualquer tipo de junção — por mais necessária que seja por motivos funcionais — para mim é sempre uma espécie de ornamento. A idéia de usar tela tem também um outro aspecto: este meio conservador é utilizado com o fim de realizar um projeto de desenho que contradiz seu uso estabelecido e tradicional na pintura. Eu tinha necessidade de resolver o desenho em relação à arquitetura. Libertada de sua utilização tradicional na pintura, a tela permitia que o desenho interagisse e contrastasse com um contexto arquitetônico.

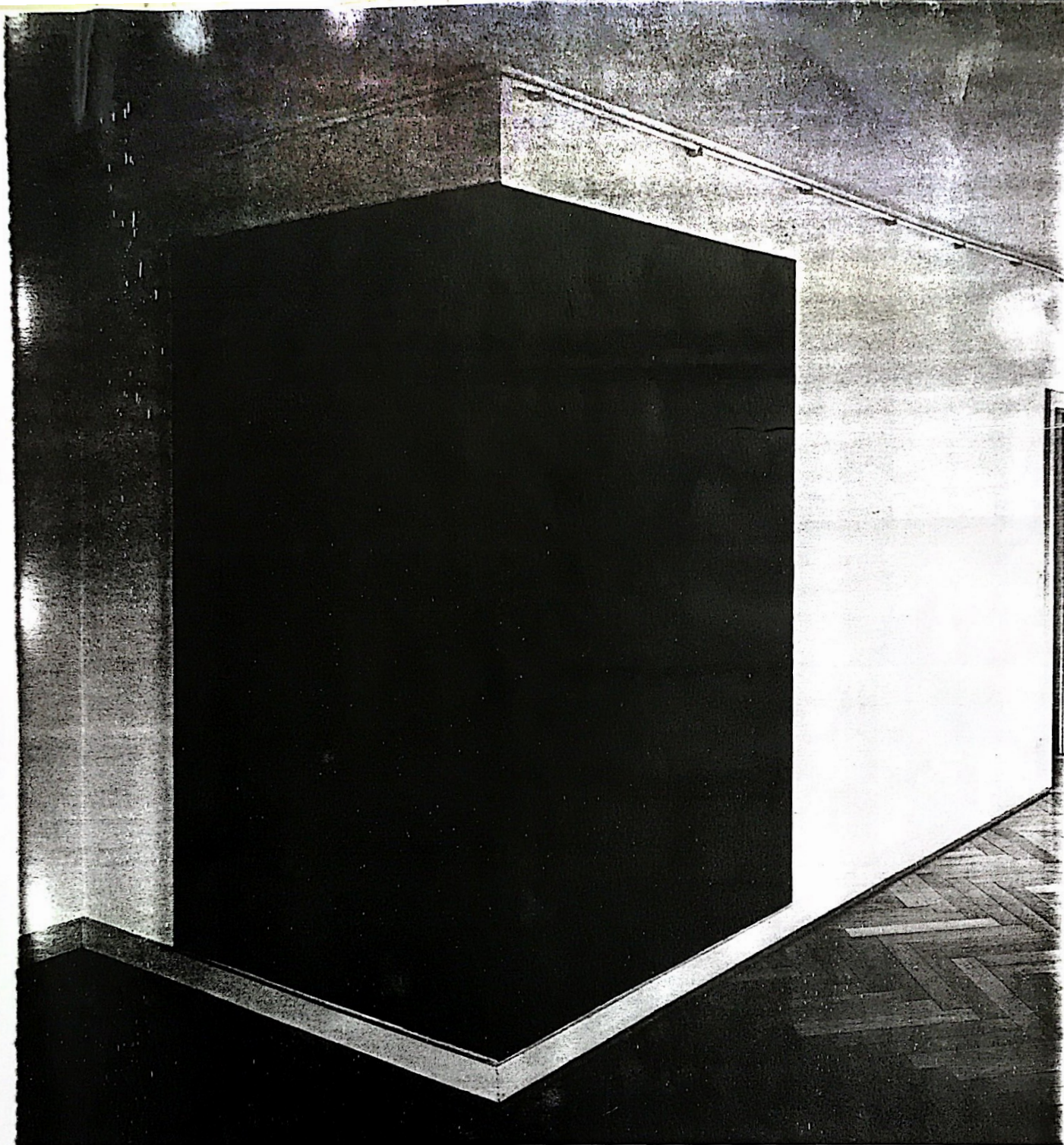
Sei que há quem diga que minhas instalações de desenhos negros são esculturais. Estes desenhos não apenas são planos, no nível da parede, como também não criam qualquer ilusão de tridimensionalidade. Porém eles integram o observador na tridimensionalidade específica da localização de sua instalação. Os desenhos tornam o espectador cônscio de sua movimentação física numa galeria ou museu, da existência de seis

planos delimitando a sala. Ao criar uma disjunção na entidade arquitetônica, o desenho traz à atenção critica do observador as características formais e funcionais da arquitetura. É essa experiência, presumo, que é vista como uma experiência escultural. Chamar as instalações de desenhos de esculturais por qualquer outra razão é totalmente equivocado, tão equivocado quanto seria dizer que meus filmes são esculturais. Diante de experiências que são novas, as pessoas, em vez de aceitá-las como novas, tentam relacioná-las com conhecimentos que já detêm. Ao negar o novo, elas não apenas se privam da experiência do novo como também contribuem para uma compreensão básica equivocada do desenvolvimento da arte. Tudo é visto como parte desta ou daquela tradição; as rupturas e disjunções não são admitidas.

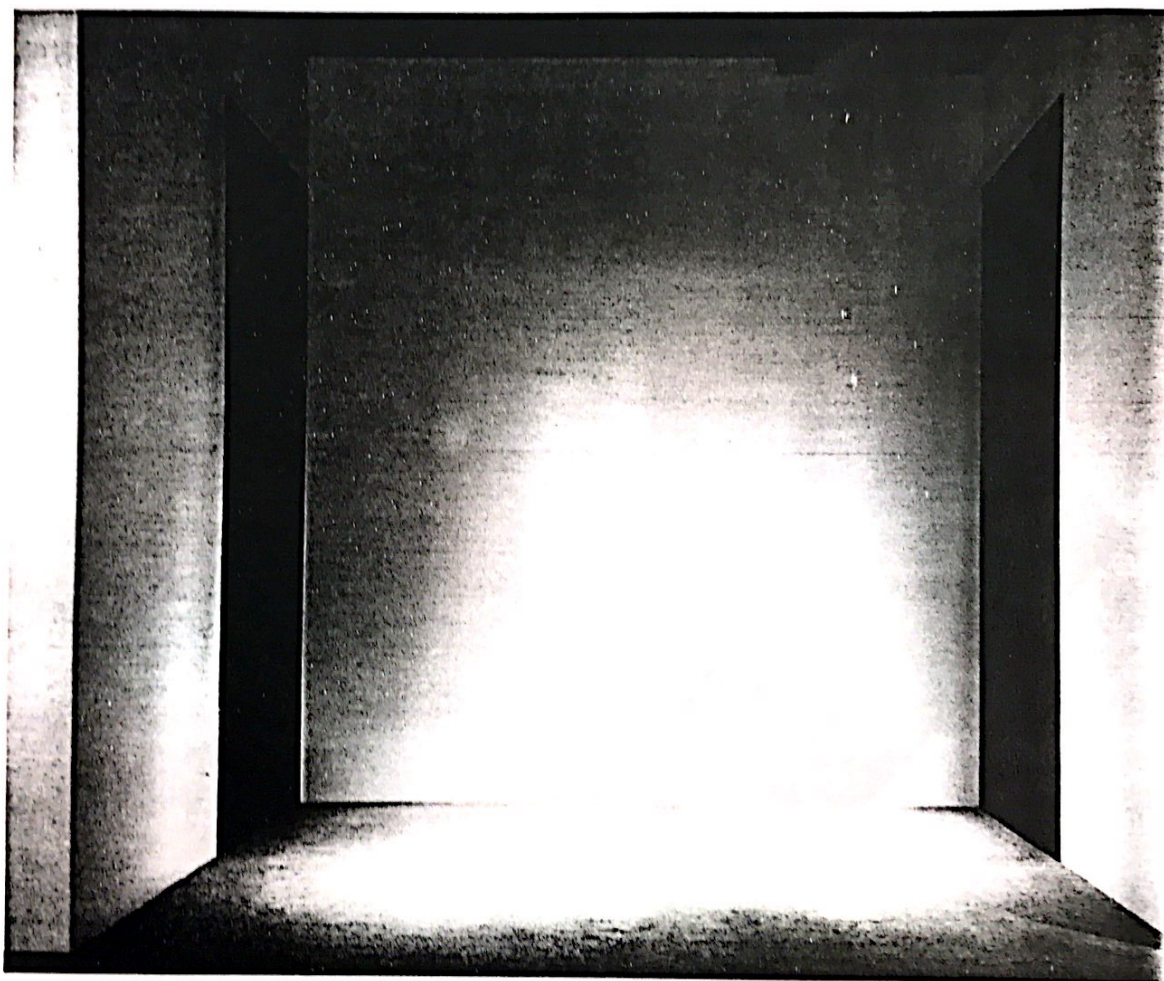
Se as preocupações metodológicas são de segunda mão, elas se tornam o conteúdo da investigação do artista, e a obra acaba não passando de uma reformulação de estratégias formalistas. Se a arte está tão intimamente presa, numa relação de dependência, a uma tradição referencial histórica, ela será muito limitada e suscetível a análises formais óbvias. As instalações de desenhos não aceitam uma definição estática, não se entregam com facilidade a análises e categorizações; elas negam as definições tradicionais.

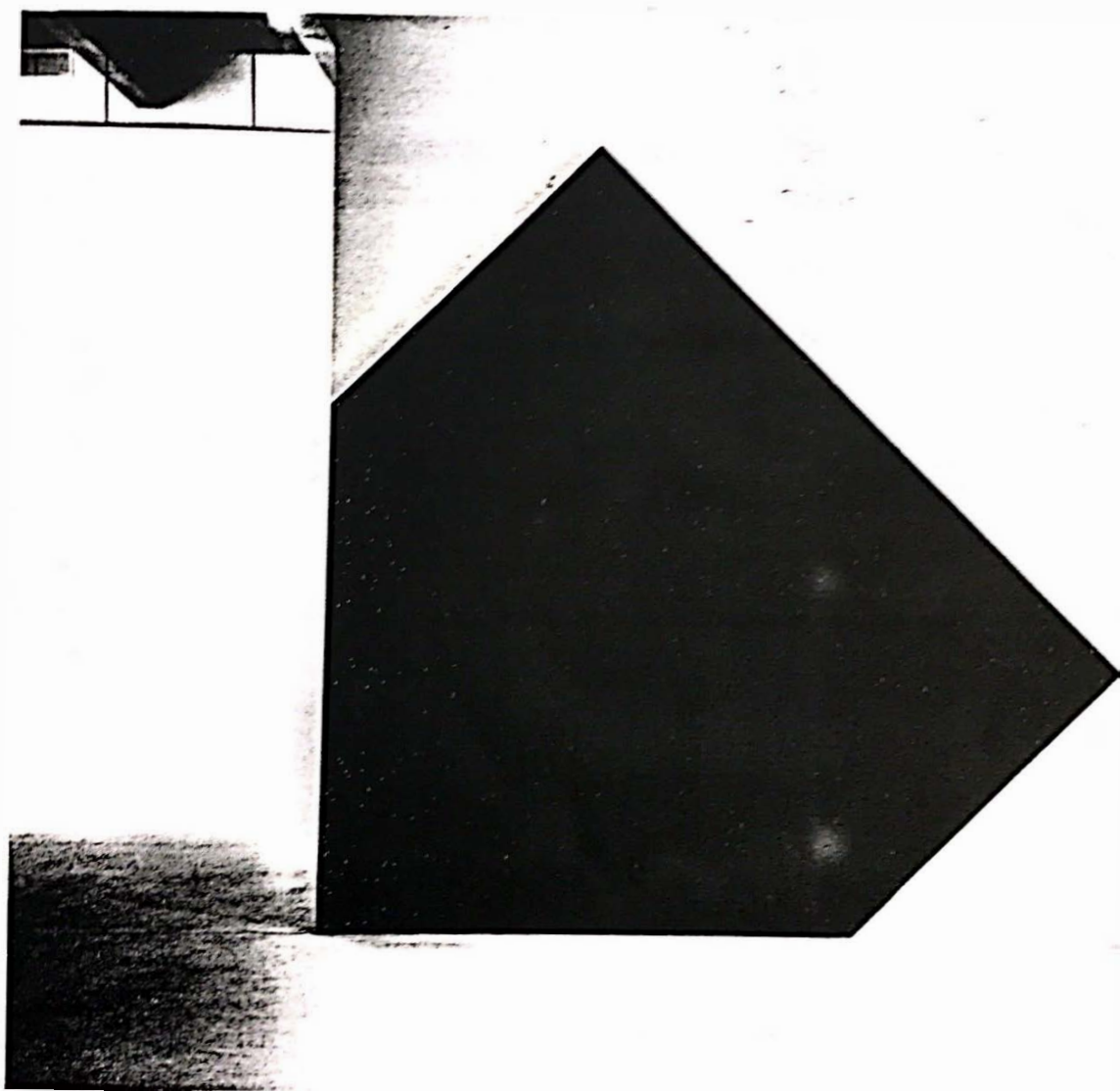
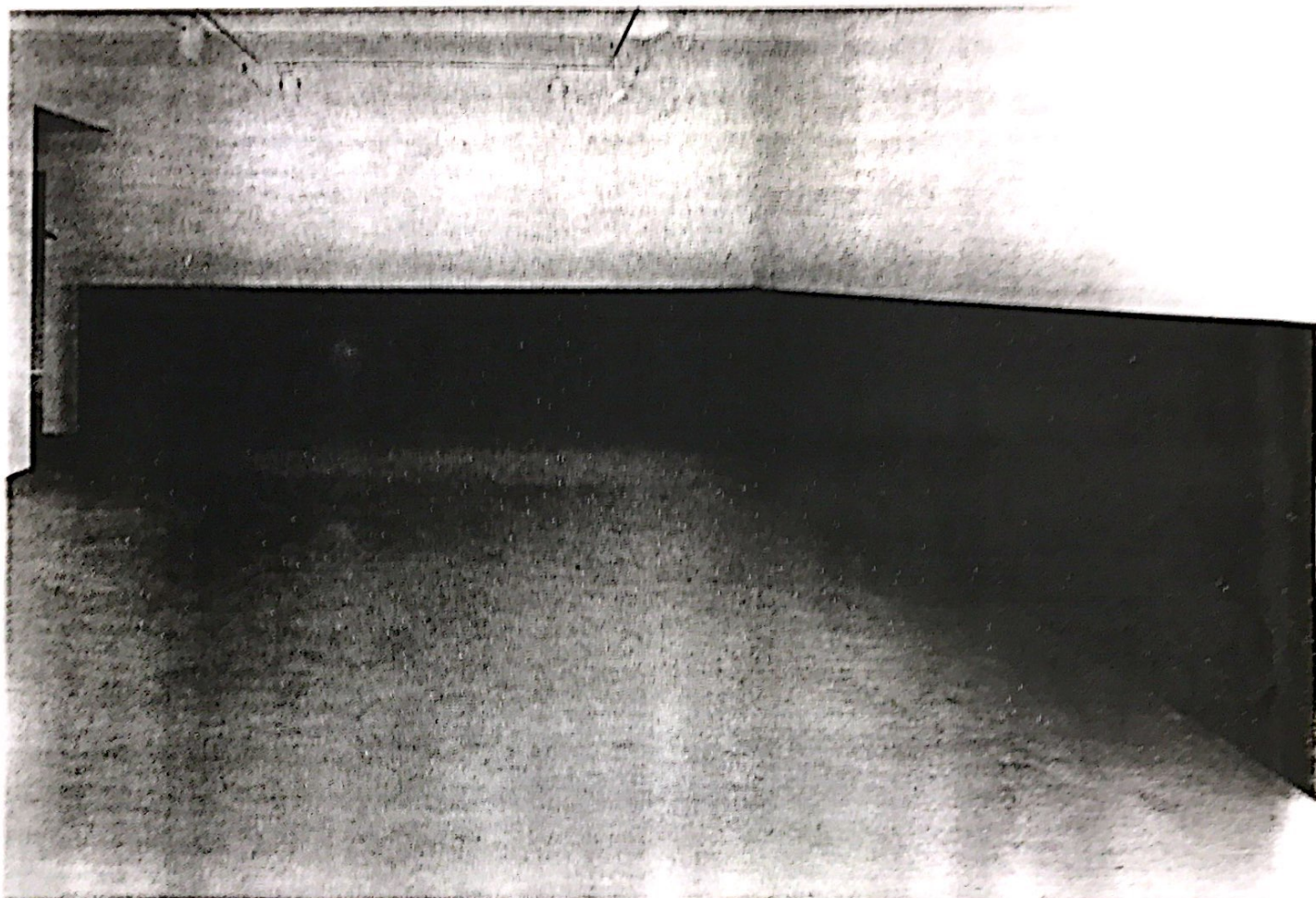
Os desenhos sobre papel são normalmente estudos feitos depois que uma escultura é completada. São o resultado da tentativa de avaliar e definir o que me surpreende numa escultura, o que eu não conseguia compreender antes de a obra ser construída. Eles me permitem entender aspectos diferentes da percepção, bem como o potencial estrutural de uma dada escultura. São destilações da experiência de uma estrutura escultural. O desenho é um outro tipo de linguagem. Muitas vezes, para compreender uma coisa é preciso ou desmontá-la ou aplicar uma outra linguagem a ela. Desde que comecei a trabalhar, sempre achei que se conseguisse desenhar uma coisa eu teria uma compreensão estrutural dela. Não desenho para representar, ilustrar ou diagramar obras existentes. As formas desenhadas em papel têm origem na visão de um volume, um detalhe, uma quina, um peso. Nesse sentido, o desenho é um índice das estruturas que construí.

Nunca faço desenhos para esculturas. O desenho é uma atividade separada, um envolvimento presente, com seus próprios problemas concomitantes e inerentes. É impossível, mesmo através da analogia, representar uma linguagem espacial. A maioria das representações e ilustrações são enganosas.

Nova York, 1987

48
A New Drawing, 1985
Tinta em bastão s/ linho belga/*Paintstick on Belgian linen*
Duas partes 220 x 145cm (cada)
Instalação no Museum Haus Lange, Kiefeld
Coleção Rijksmuseum Kröler-Müller, Otterlo, Holanda

49
Framed, 1976
Tinta em bastão s/ parede/
Paintstick on wall
Comprimento das linhas (c. 76cm)
igual à largura da porta
Instalação no Artist Space,
Nova York. Obra destruída

50
High Verticals, 1979
Tinta em bastão s/ linho belga/
Paintstick on Belgian linen
Duas partes 427 x 135cm (cada)
Instalação na Richard Hines Gallery,
Seattle Coleção do artista

51
Institutionalized Abstract Art, 1976
Tinta em bastão s/ parede/*Paintstick on wall*, c. 218 x 226cm
Instalação no Art Institute of Chicago
Obra destruída

52
Seattle Square, 1979
Tinta em bastão s/ linho belga/
Paintstick on Belgian linen
Quadrado de 244cm em ângulo de 45°
no canto esquerdo, 257 x 257cm
Instalação na Richard Hines Gallery, Seattle
Galerie Alfred Schmela, Düsseldorf

56
Aswan, 1990
Tinta em bastão s/ linho belga/
Paintstick on Belgian linen
Quatro partes 383,5 x 116cm (cada)
Instalação em Maastricht
Galerie m, Bochum, Alemanha

57
Tovey's Corner, 1986
Tinta em bastão s/ linho belga/
Paintstick on Belgian linen
Duas partes 137 x 630cm (cada)
Instalação na Galerie Maeght Lelong, Nova York
Leo Castelli Gallery, Nova York
Coleção do artista